

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Jorge Luis Peralta
jlperaltagaitan@gmail.com

“El cine argentino, de lo gay a lo queer”

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Número 62, octubre-diciembre de 2022, pp. 46-48 y 65-66.

ISSN: 01855727
Xalapa, Veracruz, México



La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

EL CINE ARGENTINO, de lo gay a lo queer¹

Jorge Luis Peralta

Resulta interesante destacar que pese a que la vuelta de la democracia, en 1983, propició un pequeño boom de narrativa de temática gay, con las novelas de Oscar Hermes Villordo ocupando un indiscutible primer plano, en el caso del cine la situación fue diferente.

A l igual que en el caso de otras cinematografías, la argentina mostró personajes de sexualidad heterodoxa desde sus más tempranas manifestaciones, ya fuese con el objetivo de generar comicidad o para establecer interesantes concomitancias entre “homosexuales” y “lesbianas” con personalidades moralmente reprobables o directamente criminales (Melo 2008a). Se podrían mencionar, aquí y allá, algunas excepciones a esa regla, desde el curioso cortometraje *Campos bañados de azul* (Silvestre Byrón 1971), que presenta por primera vez a dos hombres que se acuestan juntos tras “ligar” en un espacio público, pasando por la secuencia de *Tiro de gracia* (Ricardo Becher 1969), donde un personaje explica a otro cómo ejercer de *taxiboy*, o la memorable escena de *La tregua* (Sergio Renán 1974), en la que un homosexual afeminado se defiende de una agresión homofóbica en la oficina donde trabaja.

Hay que esperar a los años ochenta, sin embargo, para que la homosexualidad gane terreno en la pantalla grande. *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi 1985) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate 1986) constituyen los primeros ejemplos significativos de películas cuyo tema central es una relación sentimental entre dos varones. Se trata de un momento clave en el que avanza en Argentina la difusión del paradigma “gay”, pero que al mismo tiempo supone un desfasaje, pues mientras en otros países –sobre todo Estados Unidos– el cine ya estaba dando cuenta del impacto de la pandemia del VIH/sida,² aquí se empezaba recién a normalizar, y hasta cierto punto, la representación explícita de la homosexualidad masculina.³

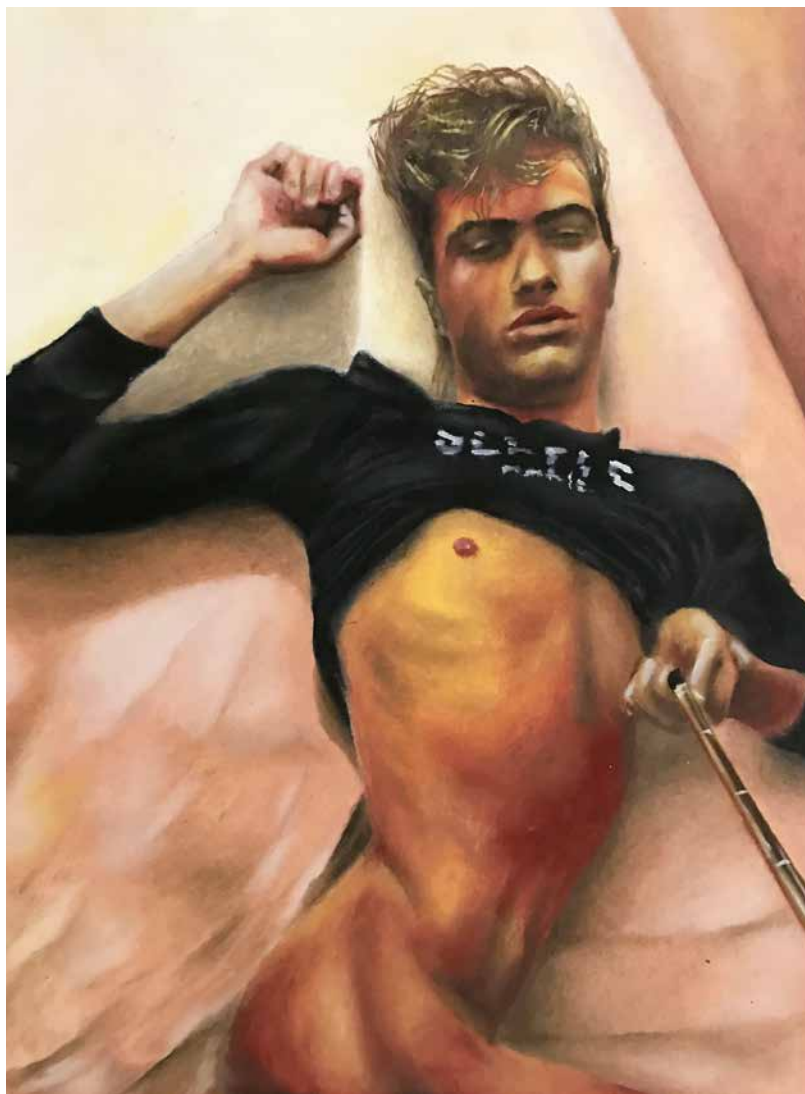
No es un dato menor el hecho de que, también a diferencia de otros países, no hayan existido en Argentina, hasta los años 90-2000, realizadores interesados por dotar de visibilidad al homoerotismo en

sus obras. Limitándonos a las décadas de los setenta y ochenta, no encontramos una figura similar a la de, por ejemplo, Rainer Werner Fassbinder o Rosa von Praunheim en Alemania, Derek Jarman en Reino Unido, Patrice Chéreau en Francia, Pedro Almodóvar y Eloy de la Iglesia en España o Jaime Humberto Hermosillo en México. Si bien es verdad que Carlos Hugo Christensen incorporó una mirada homoerótica en las películas realizadas entre los años cincuenta y ochenta, según ha analizado Adrián Melo (2008b), las más explícitas sobre el tema gay fueron las que realizó en Brasil a finales de los años setenta,⁴ mientras que su último film, *¿Somos?* (1982), realizado en Argentina, fue un rotundo fracaso en su intento de hacer una aproximación “moderna” al tema del despertar (homo)sexual de un adolescente.⁵

Resulta interesante destacar que pese a que la vuelta de la democracia, en 1983, propició un pequeño boom de narrativa de temática gay, con las novelas de Oscar Hermes Villordo ocupando un indiscutible primer plano, en el caso del cine la situación fue diferente. Pocos directores con una trayectoria previa aprovecharon el nuevo clima de libertad para contar historias que antes hubieran podido ser objeto de censura. Además de Christensen, podría mencionarse a Fernando Ayala (1920-1997), prolífico realizador y productor que había iniciado su carrera en los años cincuenta con un cine personal e intimista para decantarse luego hacia unos territorios más comerciales, cuyo último film, *Dios los cría* (1991), constituye precisamente un ejemplo de comedia con aspiraciones de llegar al gran público abordando una temática controvertida. La película se centra en la relación entre un homosexual afeminado y una prostituta que acaban

formando una especie de “familia”. Pero si la premisa puede convocar la idea de lo queer, el resultado es, es en realidad, una notoria decepción, pues se trata de una obra “vieja” tanto en sus formas –un costumbrismo rancio que el Nuevo Cine Argentino no tardaría en dejar atrás–,⁶ como en su contenido, por el abordaje estereotipado de la homosexualidad y la ausencia de impulso político (que sí estaba presente, en cambio, en *Otra historia de amor*).

De acuerdo con la propuesta de Alberto Mira (2008, 28), las voces que hablan en primera persona del deseo o la experiencia homosexual articularon, desde los años noventa, un cine “arropado por discursos subculturales gay o queer”, tanto en las grandes producciones de Hollywood como en el cine independiente.⁷ En el caso del cine argentino, esta emergencia fue posterior. El único realizador que, desde finales de la década de 1980, hizo un cine ubicable en la órbita de lo queer fue Jorge Polaco (1946-2014), autor de auténticas rarezas como *En el nombre del hijo* (1987), que narra el vínculo rayano en lo incestuoso entre un hombre y su madre,⁸ o esa cumbre de lo *camp* que es *La dama regresa* (1996), adaptación del relato de Friedrich Dürrenmatt protagonizada por Isabel Sarli, uno de los máximos mitos eróticos del cine argentino de los años sesenta y setenta.⁹ El cine de Polaco no pretende cifrar una experiencia subcultural: es, por el contrario, una exploración personalísima de sexualidades excéntricas a través de una estética feista y *kitsch*. No hay un interés por “representar” la disidencia, sino que se la de/construye desde un posicionamiento marginal no solo respecto a la heteronormatividad, sino también a las reivindicaciones que el activismo homosexual venía formulando desde la restauración democrática.



Johnnie C'alladhan: *Laying here*

En sentido estricto, a excepción de *Otra historia de amor*, no hubo en Argentina un cine “gay” de cariz militante, que buscara ofrecer una imagen positiva y normalizada de la homosexualidad. A partir del nuevo milenio, lo que comúnmente se denomina “cine LGBTQI+” –aunque podría discutirse la pertinencia de esa etiqueta– comenzó a explorar aristas muy diversas del género y la sexualidad. Si hasta los años 2000 las pocas películas que abordaban la diversidad sexual como eje de la trama orbitaban casi exclusivamente en torno a la homosexualidad masculina

–con hitos como *Plata quemada* (2000), de Marcelo Piñeyro–, a partir de esa fecha entrarían en escena otras sexualidades minoritarias: así, películas como *Lengua materna* (2010) de Liliana Paolinelli, *Mía* (2010) de Javier Van de Couter, y *XXY* (2007) de Lucía Puenzo, abordaron respectivamente las realidades lésbica, trans e intersex.¹⁰ También a partir de ese momento se multiplicaron las aportaciones en el campo del cine documental, con obras tan relevantes como *Lesbianas de Buenos Aires* (2002) de Santiago García, *Hotel Gondolín* (2005) de Fernando López Escrivá, o *Los maricones*



Johnnie C'alladhan: *Maricón*

(2016) de Daniel Tortosa, por citar solo tres ejemplos.

Dos películas de la década de los 2000 marcaron nuevos derroteros respecto a los modos hegemónicos de abordar la homosexualidad en la pantalla grande: *Vil romance* (2008), de José Celestino Campusano, y *Plan B* (2009), de Marco Berger. La primera se internaba en espacios y personajes marginales, alejándose de manera deliberada del paradigma de lo

“gay”. El romance del título afinca su “vileza” en la relación desigual y cargada de violencia que establecen dos figuras antagónicas: Roberto, “una marica” joven, y Raúl, un rudo vendedor de armas que se jacta de no ser homosexual y que responde, en ese sentido, al prototipo del “chongo”. La novedad de la temática se entrelaza con una estética deliberadamente desprolija que marcó una nueva senda para el tratamiento de la disidencia

homosexual en el cine (Martine-lli 2015). Campusano retomaría ambientes y personajes similares, pero con mayor control estilístico, en dos películas estrenadas en 2019, *Hombres de piel dura* –un drama sobre el abuso–, y *Bajo mi piel morena*, ficción basada en las experiencias autobiográficas de las protagonistas: tres mujeres trans. En la línea abierta por Campusano podrían citarse otras películas recientes como *Corazón negro* (2015) de Juan Manuel Ribelli, sobre la tensa relación entre una mujer trans –interpretada por Naty Menstrual– y su madre, o *Román* (2018) de Majo Staffolani, que narra el despertar sexual de un agente inmobiliario con un hombre mucho más joven.

Plan B, la ópera prima de Berger, ofreció también una aproximación original a lo “gay” a través de una comedia romántica en la que dos jóvenes, “pibes de barrio” a priori heterosexuales y masculinos, acaban sucumbiendo al deseo homoerótico. Utilizo las comillas de manera deliberada porque “gay” es un significante problemático para leer las películas de Berger. Santiago Peidro (2013, 46), en su análisis de los primeros films del director –tres cortometrajes, *Plan B* y *Ausente* (2011)– destaca que no pueden adscribirse “bajo una estética *camp* o propuesta paródica del mundo de la homosexualidad. Nada de eso, sino que de lo que aquí se trata es de la presencia de un deseo masculino no regido por una norma heterosexual, y aun así, viril”. David William Foster (2014, 3), de manera similar, sostiene que los individuos de las películas de Berger no “descubren” que son, “en realidad”, gais, sino que “llegan a descubrir un campo más amplio de potencial erótico para sus cuerpos de lo que habían, hasta ese punto, imaginado”. Berger ha ensayado diferentes aproximaciones a esta manera particular

continúa en la página 65 >

de entender las relaciones entre género y deseo sexual, añadiendo cada vez mayor complejidad a historias en principio similares, como las que despliegan *Hawaii* (2013), *Taekwondo* (2014), codirigida con Martín Farina, o *Un rubio* (2017). Si bien no cabe duda de que se trata de una producción que indaga en las configuraciones de las masculinidades en la sociedad argentina contemporánea, no habría que olvidar tampoco el componente puramente lúdico, es decir, el hecho de que Berger proyecta en sus films la fantasía muy arraigada entre algunos varones gays de que el “heterosexual” de aspecto masculino “se dé vuelta” y mantenga relaciones sexuales con otro hombre. El cine de Berger podría ser entendido como “gay” en términos de mirada, de proyección del homoerotismo –con su ya mítico “plano Berger” enfocado en los genitales de los actores–, y no tanto porque recree de manera “realista” los vínculos sexuales y afectivos entre varones (sea cual sea su autopercepción identitaria).¹¹

No es posible dar cuenta aquí de la riqueza y variedad del cine de temática LGBTQI+ argentino realizado en las últimas dos décadas, y que no deja de sumar títulos de indudable relevancia. Sí cabría destacar que, al calor de los cambios sociales y de diferentes luchas activistas, lo queer asume cada vez mayor protagonismo. Así, junto a películas que ofrecen una mirada más “identitaria” –como podría ser el caso de *Margen de error* (2019) de Liliana Paolinelli, magnífica comedia lesbica, o *Los adoptantes* (2019) de Daniel Gimelberg, sobre las disyuntivas de una pareja gay en torno a la adopción– otros films interrogan y desbaratan las certezas identitarias, o abrazan formas radicales de habitar los géneros y las sexualidades: sería el caso de ficciones como *La noche* (2016) de Edgardo Castro, *Las hijas del fuego*

(2019) de Albertina Carri, y *Breve historia del planeta verde* (2019) de Santiago Loza, o de los documentales *Heterofobia* (2015) o *El triunfo de Sodoma* (2019), ambos dirigidos por Goyo Anchou.

Este cine más disruptivo evita los peligros de caer en lo que Alfredo Martínez Expósito denomina “hipernormalización” (2021, 12-13). La aspiración a la “normalidad” que vertebra ciertas representaciones culturales de las dos primeras décadas del siglo XXI sería problemática, según este investigador, en la medida en que deja fuera cualquier posibilidad de debate. Superada, por fortuna, la época en que era necesario ofrecer imágenes positivas y asimilables de la “homosexualidad”, se trata ahora de que el cine en torno a las disidencias sexuales y de género no sea fagocitado por el capitalismo neoliberal que es capaz de domesticar y de apropiarse incluso de las expresiones culturales más subversivas. **LPyH**

NOTAS

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España).

² En 1985 y 1989, por ejemplo, se estrenaron *Buddies*, de Arthur J. Bressan, y *Longtime Companion*, de Norman René, dos de las primeras películas importantes sobre el tema.

³ Según Gustavo Blázquez (2017, 133-134), “en un clima de efervescencia democrática, pero también de persecución y represión de la homosexualidad, los films de Dawi y Ortiz de Zárate ofrecían y legitimaban nuevos guiones posibles para las conductas sexuales y los sentimientos de algunos sujetos. [Sin embargo] La proyección de esos guiones sexuales ‘gays’ puso entre tinieblas prácticas y experiencias homoeróticas de sujetos de sectores populares, de adultos mayores, de ‘locas’, ‘chongos’ y personas transexuales. Solo ciertos amores y caricias homoeróticas, obedientes a la gramática de la

clase y el género, gerontofóbicos y ciscentrados, obtuvieron legibilidad y legitimidad”.

⁴ Me refiero a *A morte transparente* (1978) y *A intrusa* (1979), esta última basada en el cuento “La intrusa” (1970) de Jorge Luis Borges. Otro film del director con un interesante subtexto homoerótico, realizado también en Brasil, es *O menino e o vento* (1967), basado en un relato de Aníbal Machado.

⁵ Otro realizador homosexual coetáneo, Luis Saslavsky, se aproximó de manera interesante a la disidencia sexo-genérica en dos de sus films, *Vidalita* (1944) y *Las ratas* (1963), esta última transposición de la novela homónima de José Bianco. Al respecto puede consultarse el trabajo de Emilio Bernini (2008).

⁶ Un año más tarde se estrenó, de hecho, el film *Rapado*, de Martin Rejtman, considerado una de las piezas claves para la renovación del cine argentino a finales del siglo, y sobre la cual se han hecho lecturas en clave queer (Rubino, 2021), a pesar de que no haya una representación explícita de sexualidades disidentes.

⁷ Las etapas previas de la autoría homosexual habrían sido la era del armario, hasta los años setenta, y una segunda etapa, entre los setenta y los noventa, en que se liberan voces homosexuales alternativas, pero manteniendo “ambigüedad en su adscripción a la subcultura gay”.

⁸ En sentido estricto, como analiza Pedro (2012, 418-420), la “homosexualidad” del personaje protagonista, interpretado por Ariel Bonomi, no es manifiesta, sino que ha sido atribuida por la crítica en función de ciertos signos que lo vinculan al arquetipo del personaje homosexual afeminado.

⁹ Pablo César, asistente de dirección de Polaco en el film *Kindergarten* (1989), dirigió una trilogía de películas de temática mitológica rodadas en África y la India que han sido analizadas desde una óptica queer por David William Foster (2004). Se trata de *Equinoccio, el jardín de las rosas* (1991), *Unicornio, el jardín de las frutas* (1996) y *Afrodita, el jardín de los perfumes* (1998).

¹⁰ Hasta los años 90/2000, los personajes lesbicos y trans solo habían sido objeto, en general, de representaciones estigmatizantes. Ver al respecto el ya citado libro de Adrián Melo (2008a).

¹¹ Para un abordaje del subgénero del “bromance” (“historia de amor” entre dos amigos heterosexuales) en el cine argentino, ver el trabajo de Romina Smiraglia a propósi-



Antilope: Tocado del caracol

to de la película *Excursiones* (2010) de Ezequiel Acuña.

REFERENCIAS

Bernini, Emilio. 2008. "Dos versiones del amor por los hombres. Sobre *Vidalita* y *Las ratas* de Luis Saslavski". En *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, editado por Adrián Melo, 67-76. Buenos Aires: Lea.

Blázquez, Gustavo. 2017. "El amor de l@s rar@s. Cine homosexualidades durante la década de 1980 en Argentina", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 15: 111-137.

Foster, David William. 2004. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Texas: University of Texas.

— 2014. "Marco Berger: filmar las masculinidades queer en la Argentina", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 9: 1-19.

Martinelli, Lucas. 2015. "Masculinidades, género y sexualidad en el cine de José Celestino Campusano", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 11: 1-20.

Martínez Expósito, Alfredo. 2021. *Disidencia e hipernormalización. Ensayos sobre sexualidad y masculinidades*. Barcelona: Icaria.

Melo, Alberto ed. 2008a. *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea.

— 2008b. "¿Tan fácil se renuncia a un deseo? Una lectura homoerótica de los filmes de Carlos Hugo Christensen en Argentina". En *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, editado por Adrián Melo, 45-66. Buenos Aires: Lea.

Mira, Alberto. 2008. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona y Madrid: Egales.

Peidro, Santiago. 2012. "La construcción arquetípica de personajes de sexualidades no hegemónicas en el cine argentino". *Question* 1 (35): 411-421.

— 2013. "Un deseo que interpela: subvirtiéndolo las normas morales de la erogenia masculina". *Ética y Cine Journal* 3 (3): 43-53.

Rubino, Atilio. 2021. "Un archivo de sentimientos maricas. Una lectura del cine de Martín Rejtman y Marco Berger". *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 18: 399-416.

Smiraglia, Romania. 2015. "Nuevas formas de la homosociabilidad en el cine argentino contemporáneo: el *bromançe* como estrategia en *Excursiones* (de Ezequiel Acuña)". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* 11: 1-20.

Jorge Luis Peralta es profesor y licenciado en Letras y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Sus áreas de investigación son la literatura y cultura argentinas e hispanoamericanas, los estudios gays y lesbianos y las teorías queer.